

2005

Transiciones: Carlos Saura's Deprisa, deprisa

Stephen D. Gingerich

Cleveland State University, S.GINGERICH@csuohio.edu

Follow this and additional works at: https://engagedscholarship.csuohio.edu/clmlang_facpub

How does access to this work benefit you? Let us know!

Recommended Citation

Stephen D Gingerich. Transiciones: Carlos Saura's Deprisa, deprisa." Selected Proceedings of the Pennsylvania Foreign Language Conference (2004). New Kensington, PA: Grelin Press, 2005. 25-34.

This Conference Proceeding is brought to you for free and open access by the Department of World Languages, Literatures, and Cultures at EngagedScholarship@CSU. It has been accepted for inclusion in World Languages, Literatures, and Cultures Faculty Publications by an authorized administrator of EngagedScholarship@CSU. For more information, please contact library.es@csuohio.edu.

Select Proceedings of the Pennsylvania
Foreign Language Conference (2004). Gregorio
C. Martín, ed. New Kensington, PA: Greelun
Press, 2004.

Transiciones: *Deprisa, deprisa*, de Carlos Saura

Stephen Gingerich
Cleveland State University

"Oiga, pero ¿qué democracia es ésta?", pregunta uno de los protagonistas de *Deprisa, deprisa* en una de las escenas más entretenidas de la película. La policía está registrando al chico y a sus dos compañeros mientras visitan el monumento del centro geográfico de España. Como ya se habían dado cuenta de que venía la policía, se habían deshecho de las drogas que llevaban encima. Aunque eran culpables de algún modo, cabe decir que no hacían nada que constituyera causa suficiente para el registro. Es una violación de derechos civiles, y Meca reconoce esto en su pregunta, aunque de modo algo burlón. Pero la pregunta no podría ser más seria en 1980, cuando salió la película. España llevaba un par de años de democracia (si se descarta la "democracia orgánica" que proclamó Franco, de modo clarificativo, después de la Segunda Guerra Mundial), pero todavía no se había consolidado de forma definitiva. Esto se haría, según los historiadores, tras el fracasado golpe de estado del coronel Tejero en febrero de 1981, que se considera el final de la primera etapa de la transición española. Así que es posible que la gente se preguntara todavía si el país estaba listo para la democracia en el sentido actual. También, por razones que señalaré más adelante, se preguntaría no sólo "¿qué democracia es ésta?", sino una pregunta más abierta: ¿qué es la democracia?

La pregunta de Pablo también evoca el carácter de la película de Saura. La rodó con actores no profesionales, habitantes del suburbio madrileño de Villaverde, donde viven los protagonistas. Cuenta Saura que el proyecto empezó como un documental que desarrollaba con Francisco Quejereta y José Ángel Zorrilla,

pero que se convirtió en una película de ficción¹. Pero para la forma de hablar, la música, y toda la manera de ser de los protagonistas, Saura dependió de la contribución de los actores. Así, la película también es "democrática" en un sentido radical: se deja regir hasta cierto punto por la gente que contiene. Saura proporcionó un esquema argumental: una historia de amor entre Pablo y Ángela combinada con una serie de atracos a mano armada, cada vez más violentos, llevados a cabo con los compañeros Meca y Sebas. Está claro que, como director, Saura también desarrolló su propia visión de este mundo.

Quisiera proponer que *Deprisa, deprisa* trata de la democracia en la transición, o, mejor, en las dos transiciones que se manifiestan en la película. Por un lado, representa un nuevo rumbo, un cambio hacia una obra mucho más diversa, en la que los temas, el tono y los géneros se multiplican de manera insólita. Por otro lado, la película retrata la transición española de una manera propia: no como la asunción de una sociedad ideal en la que se puede por fin tener justicia, sino como la afirmación de la tarea dificultosa de reconocer los intereses y las virtudes de varios grupos del país y de lograr un equilibrio justo entre ellos. Aunque la crítica suele reconocer un paralelismo entre la carrera de Saura y la reciente historia española, se ha profundizado poco en la manera en que la una puede iluminar a la otra².

Llama mucho la atención la diferencia entre las tempranas películas de Saura y las más recientes, como las muy populares *¡Ay, Carmela!* y *Carmen*. Éstas merecieron su éxito en las taquillas y la atención que han recibido en la crítica por los valores cinematográficos más tradicionales: una técnica y escenografía impecables, argumentos agarradores, y, la inclusión de

¹ La historia de la película se encuentra en muchos sitios, por ejemplo en el *Diccionario Espasa Cine Español* (243) y *El cine de Carlos Saura*, de Agustín Sánchez Vidal (145-51).

² Por ejemplo, por haber pasado tantos y tan radicales cambios como la trayectoria histórica española, Linda Willem, en su introducción a *Carlos Saura: Interviews*, lo llama "the filmmaker of Spain's twentieth century" (vii).

elementos folklóricos españoles (el baile flamenco en *Carmen*, y poemas, canciones y estereotipos de la Guerra Civil en *¡Ay, Carmela!*). Aunque las películas que dirigió Saura en los 60 y 70 también lucen una técnica impresionante —la que ganó la admiración de los cineastas del *nouveau vague* en Francia y del mismísimo Luis Buñuel— se distinguen claramente de las películas de los últimos 25 años en el tono sombrío y una marcada temática política. *La caza*, por ejemplo, representa una jornada de caza de conejos entre un grupo de hombres veteranos del ejército nacional; mientras pasa el día, se desvelan sus actitudes mezquinas, su falta de caridad y de verdadera dedicación a un ideal. Desde *Peppermint Frappé* hasta *El jardín de las delicias* y *Cria cuervos*, que salió a los cines poco después de la muerte de Franco, Saura retrata los efectos psicológicos de la represiva política cultural de la posguerra. Hay poco humor (la excepción saliente es *El jardín de las delicias*) y poca variación en el ambiente geográfico y social, que suele ser la burguesía madrileña y castellana.

También podría decirse que las películas antes de la transición política gozan de una destacada unidad temática. Marvin D'Lugo, en su libro *Carlos Saura: A Practice of Seeing*, es el crítico que se ha esforzado más en proponer una interpretación unificadora de la obra de Saura hasta el 1989. D'Lugo toma por sentado que Carlos Saura es un director oposicional. Mientras duraba la dictadura, pues, Saura practicaba un cine que se definía por el intento de hacer películas que pudieran pasar la censura y sin embargo tener una semilla de contenido o mensaje crítico del régimen (44-5). En este sentido, Saura está aliado con los posibilistas como Antonio Buero Vallejo y los novelistas de la posguerra, tal como comenta Malcolm Allen Compitello: la necesidad de pasar la censura condujo a una experimentación estilística que produjo una crítica política y social mucho más profunda que la del realismo. Por eso dice Compitello en "The Paradoxes of Praxis" que *Volverás a Región* es "the most complex and literarily challenging condemnation of Francoism from within Spain during the postwar period" (Compitello 17). La "paradoja de la práctica" se refiere al hecho de que lo más elitista de la

obra resulta ser lo más popular porque es lo único que realmente tiene fuerza política. En el libro de D'Lugo, "la práctica visual" o "practice of seeing" no se refiere a lo que se muestra en la pantalla sino al "cómo":

In dramatizing in his characters this socially determined way of seeing and then juxtaposing it against the defiant practice of seeing of his protagonists, Saura seeks to effect a radical shift in the perspective of his audience as they view the distorted images that not only have constructed their ways of seeing, but have also made them accomplices to their own victimization. (D'Lugo 8)

D'Lugo sugiere que el paralelismo que señala tendría dos vectores de causalidad complementarios: no sólo los hechos de la transición histórica dejarían sus huellas en la película sino que también este efecto de las películas de Saura en el público tendría unas repercusiones en el ambiente político y social de la incipiente democracia. A lo largo de su libro, D'Lugo llama atención a la mirada de los protagonistas y también —en lo que constituye su gran don de crítico cinematográfico— describe la dramática perspectiva de la cámara, su movimiento, mise en scène, los ángulos y la edición. Es decir, trata la película como literatura y ofrece una lectura comparable a una lectura de obra escrita.

Magistral en su análisis de las películas de la época franquista, D'Lugo queda algo perplejo al enfrentarse con las películas de la transición. Ya a principios de los 80 se estaba haciendo claro que el problema de la "victimización" de los españoles que, de acuerdo con D'Lugo, tanto le preocupaba a Saura, no era tan sencillo. Como explica Teresa Vilarós, la transición dejó un hueco en la psique colectiva española cuando la política democrática ya no se orientaba por una oposición a Franco y también había perdido las visiones utópicas que había heredado de la Segunda República (Vilarós 8). Ya en *Asignatura pendiente*, la película de José Luis Garci, se puede ver este tema que Vázquez Montalbán resumió en la pregunta, dirigida hacia los intelectuales izquierdistas, "¿vivíamos mejor contra Franco?" D'Lugo trata de explicar —

apoyándose en Foucault— que en el posfranquismo la mayor fuerza visual represiva la constituye la mirada mediática, la visión del presente y del pasado presentada por los medios de comunicación masiva (171). Según D'Lugo, entonces, las dos transiciones —la de la obra de Saura y la transición política— se caracterizan por una transformación del foco de resistencia de la política reaccionaria franquista (patriarcal, sexista, elitista, etc.) a la ideología capitalista, que impide el acceso a una identidad individual auténtica. Tal vez sólo un recuerdo de las películas que ha hecho Carlos Saura después del 1989 nos baste para ver que tal caracterización no abarca la variedad de proyectos que ha emprendido el director.

De todos modos, hay que señalar el paralelismo entre la transición española y la de la obra de Saura. La transición política fue una temporada durante la cual había que ver cómo las fuerzas reaccionarias del país y las que se beneficiaban de la dictadura (entre los cuales parecía contarse el rey) se portaban sin la figura organizadora del caudillo. Así, en las películas de Saura, hubo una lenta suspensión del tema político directamente asociado con lo reaccionario en España. Las primeras películas de la transición contienen representaciones de simpatizantes burgueses del régimen, mientras *Ojos vendados* es básicamente una historia de amor con el trasfondo de amenaza de ultraístas; en *Deprisa, deprisa*, hay una escena de burla dirigida hacia unas señoras que se refieren a los "rojos" y ya en la trilogía flamenca no hay nada que se pueda designar una crítica directa al antiguo régimen y sus simpatizantes. Más importante para mí es el hecho de que la transición se caracteriza por un "pacto de olvido" del fenómeno del franquismo y una dispersión abierta de la energía política en una multitud de perspectivas políticas. Señala Vilarós que ni el rey, instaurado por Franco a través de las Leyes Fundamentales, ni el secretario general del Movimiento Nacional en el gabinete ministerial de Franco, Adolfo Suárez, intentaron continuar con nada parecido al franquismo ni mencionaron su relación al recién difunto gobierno franquista (9). Saura reconocía en 1977 que la muerte de Franco le dio una sensación de liberación de "cometidos morales, de ciertas responsabilidades

que pudieran llamarse sociales". "Decidí", dijo en una entrevista, "dedicarme a otros aspectos de mi vida que me parecen esenciales" (citado en D'Lugo 138; traducción mía). Este distanciamiento de Franco, de la oposición a Franco, me parece importantísimo. Al mirar la filmografía de Saura, parece haber tenido el efecto de dispersar sus intereses para que viéramos a lo largo de los años películas de varios géneros y estilos: la trilogía flamenca, películas históricas biográficas de varias épocas y lugares, la tragicomedia, un drama de política actual, documentales y el cuasi-documental que es *Deprisa, deprisa*.

Como dije antes, *Deprisa, deprisa* representa a la vez las dos transiciones. Para Saura, es un cambio del enfoque desde la burguesía hacia un grupo marginado de delincuentes (habían pasado casi veinte años desde sus últimas películas basadas en criminales, sus primeros filmes ficticios, *Los golfos* y *Llanto por un bandido*). Y se identifica la España de la transición tanto por la presencia de la mentalidad y los tópicos "nacionales" (en la escena con las señoras) como por la música y la moda (sobre todo en las escenas de discoteca). También se ven una continuación de la impunidad por parte de la policía (en su brusquedad en la escena en el centro geográfico de España y en otra en que usa metralletas en un lugar público), en la contaminación que se destaca en dos escenas (la de la visita de Pablo y Ángela al pueblo natal de aquél y la del paseo a caballo) y en una pancarta política que se ve en la colonia de viviendas donde reside Sebas. Pero más que desarrollar una representación de la transición española, Saura se esfuerza para crear una película que da la impresión de la actualidad, como si el espectador de repente se viera en la presencia de los protagonistas y los siguiera durante varias semanas. La primera toma de la película es un "travelling" que se mueve por la acera, como si el espectador estuviera paseando por la calle hasta que se topa con los dos protagonistas, Pablo y Meca, dentro del coche que están robando. A lo largo de la película, lo que solemos considerar como la canción principal de la banda sonora resulta ser una cinta que pone una y otra vez Meca. También, el movimiento de la cámara

sugiere que el punto de vista se coloca dentro de la situación. Esto ocurre en la escena en que todos bailan en el nuevo piso de Pablo y Ángela y en la escena del último atraco, en la que la perspectiva cambia de dentro del banco a fuera en la plaza. Con esta última escena se nos sitúa no sólo en el mundo de los delincuentes, sino en el mundo de un paseante en este ambiente. Para mí, la comprensión de la película tiene que partir desde esta característica.

En un reciente artículo en *The New Yorker*, Louis Menand describe el ideal documental como "a plotless, commentary-less, vérité-style record of life as it is — the notion of documentarian as a fly on the wall" (Menand 52). Podríamos aplicar este ideal a *Deprisa, deprisa*. Tiene un argumento: el desarrollo del amor de Pablo y Ángela y sus progresivamente más violentos atracos. Pero todo sucede de forma episódica y no se podría hablar de un incremento de tensión o de desarrollo, ni narrativo (es decir, no llegamos a conocerlos más a fondo) ni psicológico (no parecen aprender nada en el proceso). Será por eso que Saura la llama una película "contemplativa": no tiene un mensaje claro, sino que suscita una reflexión abierta (*Interviews* 66). Se rueda en un verdadero suburbio de Madrid con jóvenes que forman parte del ambiente: de verdad viven de atracos, escuchan la música de los Chunguitos, fuman porros y esnifan heroína. Aunque no hay comentario, como en el ideal según Menand, varias escenas indican una simpatía hacia los protagonistas y una correspondiente antipatía hacia los burgueses que son sus supuestas víctimas. En la primera escena, al hombre cuyo coche están robando se le oye decir a su mujer que aliente a su hermana a regalarle a "la niña" "un poco de alegría"; cuando se da cuenta de los chicos en el coche, dice su mujer, "no lo habrás cerrado con llave"; luego se pone algo ridículo al llamar la atención a que le están robando el coche, sobre todo en contraste con la actitud tranquila de Pablo. Las mujeres en el centro geográfico de España también parecen ridículas por su comentario de lo precioso que es ese monumento tan arbitrario y tan sobrecargado de símbolos ideológicos; y esta representación se contrasta con la gracia de Meca, que se apropia de uno de los tópicos más perversos

de la retórica reaccionaria, la frase "algo habrá hecho" para explicar por qué la estatua de Cristo fue dinamitada por "los rojos". Hay que señalar también los testigos del último atraco que se ve en la televisión (que confunden el atraco con el terrorismo) y el médico que roba a Ángela al final de la película, para mostrar lo consistente que es esta burla del "buen" ciudadano burgués llevado a cabo por la narración fílmica.

También hay que mencionar la simpatía de la mirada cinemática hacia los protagonistas, la cual hace de *Deprisa, deprisa* una *Bonnie and Clyde* española. Incluye elementos directamente prestados de la película de Arthur Penn de 1967: una escena de práctica de tiros al blanco; el compañero de la pareja que conduce y bebe leche —C.W. Moss y Meca; y una escena en la que se burla del hombre burgués a quien le roban el coche (en *Bonnie and Clyde* es Gene Wilder). También es importante notar que aunque roban dinero, no suelen hacer más que amenazar; vemos el remordimiento de Ángela después de matar a un hombre que les disparó; y en el último atraco es el asombro de haber matado (a un hombre que le disparó a él) que detiene a Sebas y conduce a su muerte a tiros de las metralletas de "los maderos". Dice D'Lugo que *Deprisa, deprisa* "is not a Spanish reworking of *Bonnie and Clyde* (168). Pero como Saura presta tantos elementos de ésta, cabe reconocer que sí hay una relación importante. La mayor diferencia no es que la película de Saura analice "the terms and causes of that victimization" sino que, mucho más que *Bonnie and Clyde*, *Deprisa, deprisa* enfatiza la ambigüedad moral a cada paso. Nos simpatizamos con los protagonistas, pero hemos de reconocer también que no roban para regalarles el botín a los pobres. Al contrario, es que no quieren trabajar para lo que tienen: coches, "caballo", y cierta comodidad burguesa. Un buen burgués no se siente raro al simpatizarse con *Bonnie y Clyde* —quienes, además de tener motivos algo populistas, tienen una distancia histórica del público de 1967— pero sí con Pablo, Ángela, Meca y Sebas. Este es el logro narrativo más sorprendente de la película: la simpatía con lo que en la época llamaban "gamberros" y "macarras". Y creo que

es esto que nos dio en los siguientes años obras de teatro como *Bajarse al moro* y novelas como *Historias del Kronen*.

La simpatía hacia los delincuentes dio lugar a un temor en Alemania y Francia de que la película alentara a los jóvenes a formar bandas criminales. Pero la conclusión de la película establece que tal suerte de vida casi no puede ser sino transitoria y por eso la perspectiva de la película es más ambigua. Todos los chicos se mueren, uno tras una larga agonía. Se enfatiza la improbabilidad de que encuentren a Ángela, ya que ella siempre iba a los atracos disfrazada de hombre. Dice el testigo en el telediario que, "uno de ellos llevaba bigote y unas gafas negras...", para destacar que Ángela ya no corre riesgo de que la encuentren. Esto puede parecer justo, porque ella era la novata y por lo visto no se entusiasmaba por la droga ni la violencia de los chicos. Pero también es la única que ha matado sin necesidad y sin consecuencias. Considerando esto, todo podría parecer para ella como un gran experimento cuyas repercusiones en su caso serán relativamente leves.

En este sentido, Ángela se parece a la España de la transición en que su figura abarca elementos de inocencia y culpabilidad. También hay que señalar que su belleza y el dinero que tiene dan una impresión de posibilidad que se conforma con la última escena. Ésta cumple con la idea establecida por la primera toma y da la impresión de que el espectador reanuda su vida, rodeado esta vez no de los coches que se alineaban a lo largo de la calle, sino con los sonidos de niños que están jugando en la colonia de las afueras. Así, el espectador de 1980 podía volver a su vida más consciente de la ambigüedad moral del mundo en que vive. Tal ambigüedad se contrastaba tanto con lo que el franquismo imponía como con la alternativa de la oposición. Pero a despecho de esto, con el final de la película queda esta sensación expectante —que nosotros podemos compartir en nuestra propia democracia veinticinco años después— de la incertidumbre y posibilidad de las transiciones.

Obras citadas

- Compitello, Malcolm Alan. "The Paradoxes of Praxis: Juan Benet and Modern Poetics." In *Critical Approaches to the Writings of Juan Benet*. Eds. Roberto C. Manóviga, David K. Herzberger, and Malcolm Alan Compitello. Hanover, NH: University Press of New England, 1984. 8-17.
- D'Lugo, Marvin. *The Films of Carlos Saura: The Practice of Seeing*. Princeton, New Jersey: Princeton UP, 1991.
- García, José Luis, dir. *Asignatura pendiente*. 1977. DVD. Buena Vista Home Entertainment, 2002.
- Menand, Louis. "Nanook and Me: 'Fahrenheit 9/11' and the Documentary Tradition." *The New Yorker*. 9 & 16 August, 2004: 90-96.
- Penn, Arthur, dir. *Bonnie and Clyde*. 1967. VCR. Warner Studios, 2001.
- Sánchez Vidal, Agustín. *El cine de Carlos Saura*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1988.
- Saura, Carlos, dir. *La caza*. 1965. VCR. Mundograc, [199-].
- . dir. *Deprisa, deprisa*. 1980. DVD. Manga Films, 2002.
- . *Interviews*. Ed. and introd. Linda M. Willem. Jackson, Mississippi: UP, 2003.
- Torres, Augusto M. *Diccionario Espasa Cine Español*. Madrid: Espasa, 1999.
- Vilarós, Teresa. *El mono del desencanto: Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid; México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1998.

La sonrisa etrusca
o la reconciliación de opuestos

Joaquín Gómez
SUNY at Geneseo

La sonrisa etrusca, publicada en 1985, es la quinta novela de José Luis Sampedro. A pesar de sus muchos méritos, es una obra que ha permanecido en un segundo plano con respecto a *Octubre, octubre*, la novela de Sampedro que más ha atraído la atención de los críticos y que apareció unos años antes, en 1981¹.

El título de la novela hace que el lector se pregunte inmediatamente sobre el posible significado del mismo. La importancia significativa de los títulos es algo bien establecido, y nuestra obra no es una excepción. Roland Barthes, en su estudio *S/Z*, para explicar su famoso sistema de códigos de forma aplicada, usa la obra *Sarrasine*, de Balzac, como modelo, y para presentar su primer código, el hermenéutico, no es casualidad que lo haga con relación al título de dicha obra. Barthes define el código hermenéutico, entre otras cosas, como la formulación de un enigma y el camino que lleva a su desciframiento (14). El enigma del que hablaba Barthes en nuestro caso particular se soluciona, al menos parcialmente, cuando, al principio de la novela, el protagonista, Salvatore Roncone, ve en un museo de Roma la famosa escultura etrusca de *Los Esposos*, que representa una pareja sobre su sarcófago. Lo particular de esta escultura, que llama la atención de Salvatore, es la sonrisa que la pareja muestra en sus rostros; sonrisa que resulta desconcertante o, en palabras textuales, una sonrisa

¹ No hay demasiados trabajos dedicados exclusivamente a *La sonrisa etrusca*. Entre ellos conviene mencionar el de Francisco D. López-Herrera, de 1990, y el de Mercedes Fornés, donde se estudia el uso de la metáfora en esta obra de Sampedro.